

Ivana Slunjski

U znaku Lupe:

Ono sam u čemu sam zatečen

Uz manifestaciju dodjele 13. europske kazališne nagrade i 11. europske nagrade za kazališnu realnost održane u Wrocławu od 31. ožujka do 5. travnja 2009., Nagradu za kazališnu realnost dijele Guy Cassiers, Pippo Delbono, Rodrigo Garcia, Arpad Schilling te François Tanguy i Théâtre du Radeau, dok je Krystian Lupa dobitnik Europske kazališne nagrade.

Vječ samo mjesto odvijanja opsegom najvećega europskog kazališnog događanja kao i njegov pokrovitelj Institut Grotowski nagovještavali su da bi dodjela 13. europske kazališne nagrade i 11. europske nagrade za kazališnu realnost mogla proteći u veličanju autor-ske poetike jedne od zasigurno osebnijih figura poljskoga suvremenog kazališta, Krystiana Lupe. Doista, ostavši tek na trenutak u sjeni provokativnih performansa Rodriga Garcije i emotivnoga nastupa publici omiljenog Pippa Delbone, Krystian Lupa istaknuo se u Wrocławu svojim povlaštenim statusom. Iako Lupino "unutarnje putovanje" ulazi u vrh reda-

teljskog kazališta, s čim se suglasilo i ovogodišnje Vijeće za dodjelu nagrada na čelu s kazališnim kritičarom *La République* Francom Quadrijem, istaknuvši najvažnijim u njegovoj autorskoj viziji "ono što se događa među ljudima spremnim na rizik", u detektiranju Lupine kazališne veličine možda se eklatantnijim nadaje pozornost koju autor sam pridaje svome djelu i imenu. Mnogi bi se složili da dugotrajnost izvedbi Lupinih predstava prkosi instant-produkcijama brzoga vremena življenja kojem smo svjedoci. No, ustrajanje na neselektivnoj uporabi scenske građe i ritmu predstave prepuštenom trenutnom hiru i navirućim redateljskim asocijacijama jednako može potpasti senzacionalizmu kao i bilo koje ishitreno, površno, ali medijski spektakularizirano događanje. Naime, osvještavanje scenskoga bivanja, prolaznosti i trajanja danas je jedan od uobičajenih načina manipulacije percepcijom vremena. Scensko



Krystian Lupa

trajanje nipošto ne odražava objektivni protok vremena niti mu prkosi inverzijom. Usporavanje scenske radnje prije svega svraća pozornost na sam kazališni proces i prepoznaje se kao emfatično obilježje postdramskoga teatra.

Kazalište sporosti

Kazalište sporosti kao žarište interesa među prvima pronalazi Robert Wilson, a u tome ga slijede Peter Brook, Robert Lepage i mnogi drugi. Lupin primat ne odnosi se samo na privilegiju sporovoznih uprizorenja, riječ je o trima predstavama u

ukupnom trajanju više od trinaest sati i na zastupljenost čak trima sesijama simpozija, nego i na prisvajanje ekskluzivnog prava na kašnjenje na ceremoniju dodjele nagrada i odgađanje izravnoga televizijskog prijenosa punih 85 minuta. Kad se tomu pribroji zahtjevnost u radu i podložnost svake izvedbe osjetnim koncepcijskim intervencijama, što potkrepljuju izjave glumica Lupinih predstava tijekom simpozija, te Lupino nevoljko pristajanje na novinarske upite i razgovore (za svaki od tek četiriju razgovora odvojio je 15 minuta), navodna skromnost i pobožna predanost vlastitom radu više djeluju kao dobro promišljena poza. Očito je da je Lupa i te kako upućen u staru priču da te drugi cijene onoliko koliko se cijeniš sam.

Predstavom *Factory 2* premijerno izvedenom 2008. u produkciji krakovskoga kazališta Stary, Lupa je najavio prekretnicu u radu, odmičući se od monumentalnih i estetski pročišćenih scenskih adaptacija velikih romana autora kao što su Dostojevski, Musil ili Bernhardt. Crtu *Factory 2* nadah-

Novu fazu u Lupinu stvaralaštvu obilježava posvećenost situacijama prijenosa, preklapanja, odnosno međudjelovanja predodžbe o tematiziranoj osobnosti i osobnosti glumca

nutu karizmatičnim likom Andyja Warhola slijedi i predstava u nastajanju *Triptih*, čiji se prvi dio *Persona* osniva na životu još jedne ikone pop-kulture, Marilyn Monroe. U drugim dvama dijelovima *Triptiha* Lupa se namjerava pozabaviti ličnostima armensko-grčkog mistika i filozofa Georgija Ivanoviča Gurdijeva (Gurdjieff) i francuske književnice i filozofkinje Simone Weil. Ovu novu fazu u Lupinu stvaralaštvu obilježava posvećenost situacijama prijenosa, preklapanja, odnosno međusobnoga utjecaja predodžbe o tematiziranoj osobnosti i osobnosti glumca koji ulazi u intimni odnos s manifestnim značajkama pretpostavljene ličnosti.



Osmosatna grupna improvizacija: Iz predstave *Factory 2*, režija Krystian Lupa

foto: Zbyszek Warzyński



Factory 2, Piotr Skiba u ulozi Andyja Warhola

foto: Zbyszek Warzyński

Osobnost se, prema Lupinim riječima, dotiče i pitanja autosugestije i samoobmane, također i mitova koji se povremeno rađaju. I *Factory 2* i *Triptih* Lupa stoga atribuiraju "kolektivnim fantazijama". Različito od prethodnih uprizorenja, među ostalim i nagra-



Werner Schwab, *Predsjednice*, režija Krystian Lupa, Bożena Baranowska i Halina Rasiakówna

foto: Rafał Nowak

divanih Schwabovih *Predsjednica* prikazanih i ovom prigodom i *Nedovršena komada za glumca* prema Čehovljevu *Galebu* i *Španjolskoj drami* Yasmine Reza kojim je 2005. gostovao na Festivalu svjetskoga kazališta, čiju su dinamiku u većoj mjeri ipak određivali dramska radnja i njezin tijek, grada novih produkcija gotovo je u cijelosti proizšla iz glumačkih improvizacija koje su potom fiksirane, a dramaturški prije teži gomilanju negoli razmicanju i profiliranju pojedinih semantičkih slojeva. Oslanjajući se na Warholovu filozofiju neselektivnosti, Lupa u osmosatnom bivanju na sceni traži prilike u kojima popuštaju granice privatnoga i javnog prostora, u kojima *osobnosti* iskliznu u

interaktivni konglomerat. Ili, kako je to sam autor formulirao, *definira nas ono u čemu smo upravo zatečeni*.

Filozofija neselektivnosti

Banalni sadržaj svakodnevice Warholove klike iz njujorškoga potkrovlja *Factory 2* slika onakvim kakav jest, *fantazija* o superzvezdama postaje poprištem ljudskih drama skriveno iza živopisne boemštine umjetnika. Warhol u interpretaciji Lupina ambematskoga glumca Piotra Skibe podvaja se kao pasivan i povučeni, ali istodobno pronicljiv manipulant izrazite destruktivnosti. U inscenaciju nas uvodi snimka Warholova kontroverznog filma *Blow job*, krupni plan lica Toma Bakera pri oralnom seksu, isprešijecana snimljenom improviziranom građom Lupine ekipe. Potom slijedi niz dugih prizora s naglaskom na vizualnosti, u koji-

ma se Lupa povodio Warholovom mišlju da ljude, kad su u poziciji objekta, treba gledati, a ne s njima pričati. Međusobno sučeljena publika i glumci sapleteni su mrežom objektivacija, pri čemu glumci reproduciraju imaginativne karaktere u maniri *reality showa* paralelno sa snimkama improvizacija i snimkama povijesno relevantnih članova Warholove Tvornice, koje otvaraju ironijsku perspektivu zbivanja na sceni. Neprestano izloženi provokaciji gledatelji su i u trenucima stanke prisiljeni svjedočiti izvedbi – izlazeći u predvorje u *offu* nailazimo na staklenu kutiju u kojoj inače sjajna Iwona Bielska kao Brigid Berlin ne prekida svoj monolog trenutak prije projiciran na pozornici. Nekoliko dojmljivih scena, primjerice duhovita scena o orpljenju nadahnuća tijekom ispraznih telefonskih razgovora, potisnuto je preražvučenim scenskim materijalom. Silan angažman glumaca posljednjih dva sata izvedbe nažalost zamagľuje osjetni pad koncentracije publike.

Mitska Marilyn Monroe doima se kao logičan nastavak istraživanja umjetničkog eg(oizma). Kao i *Factory 2* izvedena u filmskom studiju, *Persona* prati Marilyn u stanci snimanja filma te se referirajući na *Braću Karamazove Dostojevskoga* slavna glumica poistovjećuje s Grušenjkom. Dok Marilyn njezin seksepil čini marionetom u brojnim situacijama, upravo je odsutnost seksualnoga naboja poslužio za korelaciju odnosa nje i njezina fotografa homoseksualne orijentacije i odnosa Grušenjke i Aljoše. Na sceni upoznajemo neku drugu Marilyn, daleko od statusa seks-bombe, krhku i slabu, nagrizenih živaca, zanemarena izgleda, propadljiva tijela. Dugi prizori s monološkim i dijaloškim sekvencama, nadrealne, snovite atmosfere, kao i u slučaju *Factory 2* zamućuju okvire fikcije i faksije, lika i glumice (Sandra Korzeniak u ulozi Marilyn). Obje produkcije zahtijevaju krajnju usredotočenost i izoštrjenost osjetila, statične, pomalo krute u dosljednosti i izvan svake dopadljivosti u



Marilyn iz triptiha *Persona*, režija Krystian Lupa, Sandra Korzeniak kao Marilyn i Katarzyna Figura kao Paula

svoj svijet uvlače meditativnošću, beskonačnim stankama između scenskih događanja u kojima se prepuštamo bivanju i polaganom protjecanju vremena. Vizualna sastavnica obiju predstava opterećena je ni po čemu inventivnim korištenjem projekcija, bilo prethodno snimljenoga materijala, bilo simultana snimanja kamerom, a sve u svrhu poigravanja simulakrumima. Premosnicu između *pripovjedačkog* teatra naglašenoga trajanja i vizualnosti, s izostankom pravoga scenskog događanja s jedne strane i ranijega Lupina teatra s ishodištem u dramskom pismu s druge čini fokusiranje na intenzivnu izgradnju unutarnjih života scenskih osoba. Takvo emotivno oblikovanje karaktera s istodobnim prividom transparentnosti glume uz hiperrealističko scensko okruženje prisutno je u *Predsjednicama*, čija premijera datira u 1999. Dosljedan u prenošenju teksta o besperspektivnosti sudbina triju žena s društvene margine čije vrednote proizlaze iz mišljenja Katoličke crkve i servilnoga gutanja televizijskog programa, Lupa Schwabovoj drami pristupa bez napadnih intervencija, ali i bez konkretnoga socijalnog ili političkog komentara.



Teatralnost jednaka provokaciji: *Raspite moj pepeo po Mickeyu*, režija Rodrigo Garcia

Provokacija – mjera društvene (re)akcije

Komentara i oprečnih reakcija zato nije nedostajalo u predstavama Rodriga Garcije, argentinsko-španjolskoga umjetnika poznatoga po radikalnim performansima, kritici konzumerizma i ugroze ljudskih prava. Sve tri izvedbe, performans *Nezgoda (Ubijanje zbog jela)* te predstava *Raspite moj prah po Mickeyu*, šokiraju izravnošću i neuglađenim prenošenjem obrazaca svakodnevnih ljudskih

Garcia šokira izravnošću i neuglađenim prenošenjem obrazaca svakodnevnih ljudskih postupaka na scenu, neizbježno navodeći na (samo)kritičko promišljanje.

postupaka na scenu, neizbježno navodeći na (samo)kritičko promišljanje. Ritualni performans i korištenje hrane i organskih otpadaka Garcijino je neizostavno scensko oruđe. Fekalije, bljuvotine i crvi dio su Garcijina performativnoga inventara (kao u *Jednom u životu stvarno moraš prestati s glupostima*), ali vroc-lavskoj publici previše su bili i miris pseće hrane i valjanje medom namazana tijela po nakupinama kose. Sudionici performansa Pas uz vonj ogromnih količina briketa razasutih po sceni sardonično prozivaju vlasnike kućnih ljubimaca koji svoju bezgraničnu ljubav mjere minimumom vremena potrošenim za pri-

premu industrijski dehidrirane hrane. Polagano ubijanje jastoga obješenoga o strop u *Nezgoda (Ubijanje zbog jela)*, kojem se povremenim polijevanjem vodom produžuju patnje, komadanje životinje još aktivnih živaca, roštiljanje i potom konzumiranje izazvalo je zgražanje dijela publike. Čin ubijanja jastoga Garcia opravdava rutinskim postupkom svih boljih restorana jer tako meso ne gubi na kvaliteti pri kasnijoj termičkoj obradi. Pa iako Garcia poseže za ekstremnim sredstvima, tvrditi da je ubijanje jastoga za potrebe umjetnosti neopravdano, dok je isto legitimno za *prehranjivanje*, posve je prijetvorno uzme li se da na sadašnjoj civilizacijskoj razini nitko za svoj opstanak ne bi trebao jesti meso, odnosno životinje. Najviše moralnih osuda ipak je izazvalo potapanje zamoraca u akvariju u *Raspite moj pepeo po Mickeyju*. Šokantna gesta ukazuje na nebrigu za druge u otuđenoj komercijalističkoj shemi kapitalizma. Unatoč negodovanju iz publike je protestno izišla jedna jedina osoba, nastojeći prekinuti mučenje malih krznaša. Na slične reakcije naišlo je simuliranje seksualnog čina pred očima djece, bespotrebno razbacivanje hrane (med i tost) kao i izbijavanje djevojčine glave. Može se dvojiti koliko je Garcijina brutalnost metode u maniri ikonoklastičkoga razaranja doista nužna, ali jasno je da u ovoj konstelaciji ona u gledatelja pokreće niz afektivnih stanja, od prezira do gađenja, koja ga izbacuju iz pasivne promatračke pozicije i u potrebi za moralnim rasterećenjem tjeraju na stvarnu reakciju. Znamo li da su svaka akcija i reakcija međusobno ovisne, ta bi se dvojba mogla preoblikovati u pitanje koliko je okrutnosti dovoljno da bi se izazvala reakcija, koliki je uistinu prag ljudske (ne)tolerancije?

Povratak emociji

Otvoren za svaku komunikaciju, i na sceni i na susretima s publikom, sam sudjelujući u svim



Kompleksna vizualnost: *Ricerca*, režija François Tanguy

trima gostujućim inscenacijama, stapajući životno iskustvo i scensku iluziju u nerazdvojit entitet, spajajući naizgled nespojive izvođače i ne bježeći pred emotivnošću, Pippo Delbono jedini je od laureata ovogodišnje Nagrade za kazališnu realnost ispravljen zdušnim ovacijama. Treba li birati između moralne krivnje i susljedna pročišćenja u Garcijinu slučaju i *poklonjene* katarze bez izravne umiješanosti u scenska/stvarna događanja, a time i bez odgovornosti za njih, wroclavska se publika radije priklanja potonjem. Presjek dvadesetogodišnjeg odmjeravanja kazališta, počevši s performansom *Priča o kazališnom putovanju u neotkrivena mjesta između bijesa i ljubavi, samoće i susreta, sputanosti i slobode* posebno pripremljenim za Wrocław, nastavivši sa svojom prvom cjelovečernjom predstavom *Vremenom ubojica*, a završivši predstavom *Ova divlja tama*, kojom je Delbono gostovao i na prošlogodišnjem riječkom Međunarodnom festivalu malih scena, dramaturški poentira umjetnikovu razvojnu putanju. Od prvih radova Delbono računa na suradnju gledatelja, posebno se to ističe u *Vremenu ubojica*, koje počiva na dekonstrukciji slike (samo)ironijskim komentarom i komičnim obratima. U prvoj predstavi Delbono tematizira uporabu droga i opijata, u *Ovoj divljoj tami* problem AIDS-a, u obama slučajevima



Ova divlja tama, režija Pippo Delbono

crpeći iz osobnih proživljavanja i trauma. Stoga nije neobično Delbonove scene promatrati kao kaleidoskop fragmenata između sjećanja i zaborava, trezvenosti i ludosti, neurotične želje za opstankom i pasivnog prepuštanja bolesti. Njegova poetika nastaje u spoju statičke slike tijela, tijela kao objekta podložnog mijenama, i vitalističkog oblikovanja, dinamiziranih slika i ekstatičkog zanosa. Delbonova ikonografija uključuje i ritualne momente, semantičke pomake dugujući *trećim* tijelima, ne onim idealno treniranim ni onim svakodnevnim, nego obilježenim mentalnim bolestima i devijacijama, anoreksično istanjenim, bez udova, iscrpljenim, vidljivo propadljivim, nagrizanim umorom. Izložena tijela u odnosu na tijelo publike emaniraju ambivalentno značenje, s jedne strane ona su tijela-žrtve društvenog žrvnja, s druge strane daleko od idealne projekcije odbijaju

postati tijelom-robom.

Među ostalim dobitnicima ovogodišnje Nagrade za kazališnu realnost predstavom *Ricerca* naglašene vizualnosti, snovite atmosfere, kolaža animiranih i glazbenih dijelova, sve usmjereno propitivanju granica fizikaliteta, izdvojili su se François Tanguy i Théâtre du Radeau. Belgijski redatelj Guy Cassiers odlučio se za sumornu i pomalo hermetičnu multimedijalno realiziranu monodramu *Potonulo sunce*, nastalu prema autobiografskom romanu Jeroena Brouwersa o iskustvima u japanskom logoru tijekom Drugoga svjetskog rata. Mađarski autor Árpád Schilling, kojeg pamtimo po uspješnicama *Državni neprijatelj* i *Frau Plastic chicken show* Istvána Tasnádi, Büchnerove trilogije (*Radnički cirkus* prema drami *Woyzeck*, potom *Leonce i Lena* te *Moja slatka domovina*), Čehovljeva *Galeba* ili *Crne zemlje* (dvije potonje gostovale su i u Hrvatskoj), predstavio se skromnim dijelovima snimke predstave u nastajanju *Apologija za eskapologista*. Razlog je tomu raspad kazališta Krétakör unutar kojeg je Schilling godinama djelovao i traženje novih umjetničkih pozicija.